

Lo cotidiano de los otros

¿Dónde me trajiste? **raúl barreiros**

Oscar Steimberg defiende la Ley de **federico baeza**

Medios: “La oposición es muy cómica” **oscar steimberg**

Poder de los medios o **eliseo verón**

medios para el poder **inés ibarra**

El dispositivo maquina el tiempo **clarisa fernández**

La crítica y los paradigmas del arte

Teatro comunitario

r e v i s t a e l e c t r ó n i c a d e l á r e a d e C r í t i c a d e A r t e d e l I U N A

AÑO 4 #7 DIC 2009



Crítica, del gr. crisis, κρίσις “krisis”, en lat. *criticus* y éste del gr. κριτικός *kritikós*, *capaz de discernir*, proveniente del verbo κρίνειν *separar, decidir, juzgar*, de raíz indoeuropea *krei *cribar, discriminar, distinguir* y emparentado con el lat. *cerno, separar* (cf. *dis-cernir*), *cribrum, criba* y *crimen, juicio, acusación* (compárese con el gr. κρίμα *krima* - *juicio*). Joan Corominas dice que *crítica* se utiliza en español desde 1705.

Director
Raúl Barreiros

Diseño gráfico
Juan Carlos Fenu

Correctora de estilo
María Andrea Santana Hernández

Tráfico
Sebastián Lavenia

Mesa de ideas
Agustín Berlango
Silvia del Campo

Escriben en este número
Raúl Barreiros
Federico Baeza
Oscar Steimberg
Eliseo Verón
R. B.
Inés Ibarra
Clarisa Fernández.

ISSN 1852-5164

Editor: IUNA Área de Crítica de Arte
Dirección: Yatay N° 843 Ciudad de Buenos Aires
Código Postal: 1184 ADO
Teléfono: (011)4861-0324
e-mail: critica.revista@iuna.edu.ar
www.iuna.edu.ar/institucional/publicaciones/revistas.php

El IUNA, Instituto Universitario Nacional del Arte, es una de las 35 Universidades Nacionales que tiene la Argentina.
Lleva la denominación de instituto para señalar su carácter monotemático: el arte

índice



3

Lo cotidiano de los otros

Raúl Barreiros se pasea por las siempre insólitas costumbres cotidianas –cuando son de otros– de Q. Tarantino, F. Kafka, Gran hermano, R. Mariani, Rep, Paisajes de Catamarca y la familia de los súper héroes Superman, Batman y Spiderman.



8

¿Donde me trajiste?

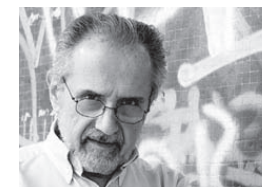
Federico Baeza pregunta para disimular que se mete en todas partes. Hoy visita

a los artistas, y piensa y describe sus cosas y casas.

12

Ley de Medios Audiovisuales

O. Steimberg primero y luego **E. Verón**, por riguroso orden alfabético, habla uno (O. S.) y escribe el otro (E. V.) con sus pareceres acerca del acontecimiento comunicacional y político de la década.



16

El dispositivo maquina el tiempo

R. B. hace algunas reflexiones sobre la ficción del tiempo en “Taken” de S. Spielberg.



17

La crítica y los paradigmas del arte
Inés Ibarra investiga diferencias entre críticas teatrales en medios electrónicos y gráficos.



21

Teatro comunitario: desarmando mundos

Clarisa Fernández se subyuga con el teatro comunitario y sus posibilidades de fiesta y ruptura, con otra idea de la teatralidad periférica.

22

Cartas de lectores

burguesía (ellos no se presentan para participar) y de la clase más carente (ellos no son elegidos) y se ve la comprometida presencia de una parte bizarra y joven de la clase media, la más media que existe, que busca desesperadamente una identidad que la saque de su purgatorio anónimo, ansiosa por plegarse a cualquier deber que la arranque de una cotidianidad a la que siente que no quiere pertenecer, sólo porque ha oído de otras.

Bibliografía

- ARFUCH, Leonor; “Semiótica y Política”. Mesa “Política, Vida cotidiana y Medios de Comunicación”. V Congreso de la Asociación Latinoamericana de Semiótica. Buenos Aires Argentina, 2003.
- BARRENA, Sara; Los Hábitos y el Crecimiento: una perspectiva Peirceana. *Razón y Palabra* [en línea]. Abril 2001, n° 21. [Consulta: 16 agosto 2009]. http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n21/21_sbarrena.html#1a. ISSN 1605-4806.
- BARTHES, Roland; *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona. Paidós. 1992.
- DE CERTEAU, Michel; *La invención de lo cotidiano*. Buenos Aires. Universidad Iberoamericana. 1996. ISBN 9688592595.
- FREUD, Sigmund; *El malestar en la cultura*. Buenos Aires. Editorial Amorrortu. 1986.
- GOODY, Jack; “¿Qué hay en una lista?”. *La Domesticación del Pensamiento Salvaje*. Madrid. Akal Editor. 1985. ISBN 8473397258.
- HAMMON, Phillippe; *Introducción al Análisis de lo Descriptivo*. Buenos Aires. Edicial S.A. 1991. ISBN 9505060564.
- MEUNIER, Jean Pierre. “Dispositif et théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination”. *Hermès*, n° 25, p. 83-91. Paris, CNRS Editions, 1999.
- PEIRCE, Charles Sanders; 1903. Este manuscrito (MS 540) corresponde a la quinta sección del *Syllabus* de 1903. Fue publicado en CP 2.233-72. Traducción castellana de María Fernanda Benitti (2006). [Consulta: 19 agosto 2009]. <http://www.unav.es/gep/RelacionesTriadicas.html>
- VERÓN, Eliseo; *Espacios mentales. Efectos de Agenda 2*. Gedisa. Barcelona. 2002. ISBN 8474329256.

¿Dónde me trajiste?

Arte y estéticas de lo cotidiano a partir de Proyecto la Mansión

Federico Baeza



Detalles de las instalaciones Logo Mutante de Bruno Rota y *La expectativa* de Carolina Nicora en el proyecto de artes visuales *La Mansión* (2009).



¿De qué estábamos hablando?

En el número anterior de *Crítica* (N° 6, junio 2009) intenté con mi artículo “¿Qué tenés ahí?” entender cómo las artes visuales interpelan las prácticas estéticas de la cotidianidad. En esa ocasión la reflexión surgió a partir de la obra de Tracey Emin, *My Bed* (1998). La instalación de Tracey consistía en su propia cama rodeada del *destritus* cotidiano: medicamentos, botellas de vodka, un muñeco de peluche y sus *panties*, entre otros objetos. La cama se re-emplazaba de su cuarto al espacio artístico. Ahora propongo continuar con esta problemática a partir de una inversión. Así cómo Tracey re-ubicaba su cama en un museo o en una galería, en el proyecto *La Mansión* (2009) los artistas emplazan su trabajo en un espacio cotidiano: un departamento habitado. Este proyecto transcurre en la ciudad de Buenos Aires y corresponde a la más estricta contemporaneidad, se está desarrollando ahora. Las siguientes líneas aportarán más detalles sobre el asunto.

Sobre el lugar

La Mansión Popular de Flores es un complejo de viviendas sociales inaugurado en 1924. Está pensado como un barrio completo. Los edificios se ubican alrededor de unas placitas verdes. Como una reproducción en escala reducida, el complejo habitacional es un pequeño barrio. Esto implica cierta discontinuidad en el espacio, como si cierto límite definiera un espacio duplicado, algo fantasmático. Estos efectos urbanos siempre llaman mi atención. Igual la ruptura con el exterior no es total: el “lenguaje” de las veredas, las plazas y los bancos públicos traza cierta continuidad entre el afuera y el adentro. Pero hay un efecto no previsto por la planificación original. La continuidad señalada por los mismos pavimentos entre el exterior y el interior, entre el edificio y la ciudad, dado por esas baldosas cuadrículadas sobrevivientes se ha roto. En el resto de la ciudad las veredas ya no son así. Tampoco la plaza señala esta continuidad tan distinta al resto de las plazas porteñas. Da la sensación que ahora dentro del complejo todo es como era “entonces” en la ciudad: cierta poética de lo desactivado. Lo noté de inmediato al entrar; tal vez las marcas de cal en los árboles (vieja usanza todavía presente en los pueblos bonaerenses) profundizaron tal sensación. Cómo ya sabía que la muestra tematizaba el espacio, tomé nota de todos estos detalles. La situación de ver una muestra desencadena en mí una serie de hábitos: mirar determinadas cosas, poner en relación ciertos aspectos. En este sentido, un espacio de exposición sigue manteniendo cierta relación con un templo. Ir al templo es predisponerse de cierta manera; es un lugar “interno”, además de ser un lugar externo (el edificio). Tres pisos por escalera: la *casa-sala*.

La Mansión Popular de Flores



La cita ocupa un sólo día; el espacio no es una sala permanente sino un lugar habitado, transitoriamente transformado con fines expositivo-artísticos. Es una *casa-taller* de tres ambientes y un balconcito. La convocatoria al público no es extensísima. Esta es la historia: el proyecto surge a partir de una instancia pedagógica. En una primera instancia, Gabriela Larrañaga le propone a Bruno Rota realizar una muestra individual

y Eva Dolard le ofrece su espacio. Luego Gabriela invita a realizar la misma experiencia a Eva y a Carolina Nicora. A partir de aquí empiezan a definir el proyecto priorizando la necesidad de desarrollar una reflexión sobre su propio hacer. Entonces desarrollan tres exposiciones en la casa-taller de Eva durante el 2009 coordinadas por Gabriela. Traerán de sus talleres su trabajo y lo harán “interactuar” con ese emplazamiento. Otra experiencia de *specific-site*. Lo que encuentro distintivo de esta propuesta es el espacio habitado al que se pretende intervenir. Los artistas buscarán establecer relaciones entre el desarrollo de su trabajo y las situaciones que los distintos ambientes cotidianos les proponen (baño, cocina, dormitorio, *living*, comedor, etc.). En este sentido, ellos intentarán “leer” esos objetos y prácticas cotidianas desde los tópicos de su propio trabajo artístico. El camino es de doble circulación: también intentarán que este espacio cotidiano ponga en juego las problemáticas centrales de sus obras. En los casos de Bruno y Carolina, la instancia de esta muestra supone una fuerte revisión de sus trabajos hasta el momento.

A la fecha, Bruno, Carolina y Eva presentaron sus exposiciones.

I. La expectativa

Primera experiencia del Proyecto *La Mansión* a cargo de Carolina Nicora. Ya el título de la muestra proporciona cierta orientación sobre el trabajo. La expectativa es el “motor” que acciona cualquier narración. Los

relatos al desarrollarse proporcionan ciertos saberes (personajes, escenarios, circunstancias) que siempre parecen incompletos. Cuando la fuerza de la expectativa cede se produce la clausura del relato, el fin. Esta expectativa se organiza en cierta dialéctica entre el saber y el no-saber. La información del relato en su desarrollo nunca es completa; siempre se presenta por metonimias, indicios, huellas. El indicio articula una presencia, lo que se muestra, lo que funciona como signo; y una ausencia, a lo que el signo refiere elípticamente, lo que al señalarse queda paradójicamente sumergido. Más adelante retomaremos este punto.

Carolina emplaza sobre este espacio ajeno otro espacio propio figurado, su propia casa-taller. Sobre el taller despliega dibujos aparentemente en proceso (pegados sobre la pared, sobre la mesa, superpuestos en distintas capas), cuadernos que recopilan dibujos y algunos otros dibujos aislados, más en situación de ser “expuestos”. Sobre el taller real se pone en escena un taller imaginario, duplicado.

Lo mismo ocurre en el dormitorio: se pone en escena una cama destendida y una luz tenue que apenas insinúa el follaje de las plantas dispuestas alrededor de la cama; un sonido leve y continuo “ambienta” el cuarto.



La expectativa
(detalle del baño)



La expectativa
(detalle del
dormitorio)

Como una antítesis del “taller”, el espacio “dormitorio” es oscuro, cerrado, íntimo. Esos dos espacios contiguos, taller-dormitorio, señalan dos enunciaciones, dos escenarios de intercambio comunicacional. Un espacio público, luminoso, abierto, donde se *produce* (los dibujos son huellas de este hacer): el espacio *activo* del taller. El otro espacio es *pasivo*, en el dormitorio se duerme. Como en el programa iconográfico de la Capilla Medicea de Miguel Ángel,

aquí se señalan dos instancias antagónicas y complementarias: las alegorías de la *vida activa* y la *vida contemplativa*. La primera referida al día, al trabajo y a la racionalidad; la segunda se identifica con la noche, el descanso y lo irracional. Este espacio de reposo, como indicamos, es un espacio pasivo, en este sentido *pasional*. Entendiendo a la pasión como *pasividad* que percibe el sujeto frente a lo que se *padece*, lo que se experimenta involuntariamente, en este caso, el sueño.

Tenemos, en resumen, indicios que configuran un relato desde donde emerge un *personaje-narrador* que oscila entre dos instancias: *soñar en tanto padecer y escribir en tanto hacer*. Este par dicotómico no es el único que articula las instancias del trabajo. Hay otro al que me quiero referir: *ver- leer*.

Volvamos a los dibujos de Carolina. Estos dibujos se encuentran presentes en el taller y en el baño, sorteando diversas superficies del muro al papel, trazando una continuidad entre los espacios. *Leer-ver* es la oposición que se presenta desde el punto de vista del espectador (podríamos decir, en reconocimiento), que se corresponde con la de *escribir-dibujar* en la producción. Podemos decir que la tajante separación entre estos dos regímenes de la mirada funda, en cierto sentido, la “occidentalidad”. Desde la invención de la imprenta, la distancia entre escribir y dibujar se ha ido acrecentando. La caligrafía oriental, por ejemplo, reúne esos dos regímenes de la mirada. Leer supone una distancia pautaada, esa distancia que va de los ojos a las manos; en cambio, el dibujo supone la convivencia de distintas distancias de “lectura”, la mirada cercana del *detalle*, la mirada lejana del *conjunto*. Mirar de muy cerca la escritura es mirar la tipografía, el *dibujo de la escritura*; mirarla de muy lejos implica el riesgo de perder legibilidad, no ver los rasgos distintivos de las letras. Carolina propone reunir estas esferas distanciadas en la operación de *escribir-dibujar*.

Esta conjunción instaaura tensiones. Para el dibujo o, mejor dicho, para el dibujante, la escritura es en cierto sentido *informe*. Escribimos automáticamente. Entre una “linda” letra dibujada y nuestra grafía “real”, hay una gran diferencia. En este sentido, no

La expectativa
(detalle del taller)

controlamos nuestra escritura. La pericia caligráfica funciona como evidencia porque no somos concientes de la grafía que producimos. Así entiendo la metáfora que se establece entre las formas enmarañadas de esta escritura y el follaje vegetal: las plantas se mueven al crecer y no tienen conciencia de ese movimiento, *para ellas hacer es padecer*.

Simultáneamente, esta escritura es ilegible. Unas pocas palabras muchas veces reiteradas emergen legibles entre las líneas como indicios de un relato: Roma, amor. Ser ilegibles las reinstaura en el orden del dibujo, de la imagen. Como los poemas ilegibles de Mallarmé.



Retomando algunas consideraciones antes planteadas, esta *escritura-dibujo* es una huella, la marca de una actividad. Como decíamos, algo presente, un signo que da cuenta de una ausencia, lo referido, que nos introduce en la dialéctica del saber y no-saber que nos impone la narración. En el balconcito encontramos más indicios: un mapa turístico de Roma marcado y un vestido. En fin, una historia romántica en Roma, tal vez un despecho, tal vez una despedida triste. La historia en sí no es tan importante, lo importante es que la referencia a un relato que se presenta como un estereotipo. Todos los lugares maravillosos de los relatos, en un punto, son lugares comunes. Así como la escritura se hace ilegible y sólo queda el gesto, la historia también es ilegible y sólo señala la misma actividad de narrar. Tan involuntaria y, en este sentido, pasional como escribir, crecer, vivir y habitar.

II. Logo mutante

La segunda exhibición del proyecto está a cargo de Bruno Rota.

En esta experiencia, el diálogo con el espacio es totalmente diferente. Se disuelven las relaciones entre los espacios que proponía *La expectativa*. Ya no hay espacio para el reposo: la muestra articula un *living-comedor*, la cocina (que antes



Logo mutante (detalle del living)

no estaba intervenida), un escritorio, el baño y una sala de video. Un motivo gráfico cruza todos los ambientes: una cruz griega, cruz con todos los brazos del mismo tamaño, *wikipedia dixit*. La organización de los espacios ya no responde a la lógica del frente / reverso (taller-dormitorio) como en la experiencia anterior.

En esta ocasión, parece abrirse una primera gran escena en el *living-comedor* donde las cruces ocupan todas las superficies disponibles (paredes, pisos, muebles, objetos). La disposición de las cruces parece indicar que se hubiese producido una explosión de éstas desde un centro, un *big bang*. También apuntan este sentido la disposición de los muebles y objetos desparramados en las salas. El carácter de *puesta en escena* en este espacio es evidente. Alrededor de esta escena se distribuyen las otras salas que parecen dialogar en distintos sentidos con este espacio central.

Empecemos el recorrido de estos espacios “satélites” por el escritorio. Esta pequeña sala se encuentra cubierta por papeles que contienen escritos, dibujos y gráficos. También encontramos dos escritorios con libros marcados (entre ellos *Belleza compulsiva* y *Crimen y diseño* de H. Foster), más textos impresos y una computadora con un *salva-pantallas* con nuestro motivo, las cruces. Éste parece ser el espacio de lectura de las propias *condiciones de producción* de la intervención. Por un lado, está representada toda una mirada retrospectiva sobre la propia obra de Bruno: dibujos que muestran un proceso de síntesis que configura el motivo de la cruz y otros proyectos artísticos que se vinculan a la muestra presente. Y del otro, encontramos libros y textos impresos con pasajes, relacionados a este proyecto, indicados con la cruz. En el escritorio *se territorializa* la red intertextual que configura la intervención, se exhiben los vínculos entre los discursos que hacen posible la obra. Es el espacio de las *citas*, de las *referencias* al exterior.

Pasamos a la cocina. Mientras que el escritorio parece ser el lugar del *saber*, la cocina

describe procesos del *hacer*. Sobre la mesada se extiende una superficie de sal con cruces impresas y fósforos usados dispuestos como cruces. Se evidencian materiales y procesos. En la heladera encontramos registros fotográficos secuenciales de estas operaciones. En este espacio las operaciones que se privilegian son las relacionadas con los indicios: en los materiales se observan marcas de los procesos que luego son registrados fotográficamente, en tanto evidencias. De alguna manera ambos espacios tematizan la circulación y reproducción del motivo cruz. En el escritorio se hace desde el *saber*, *la cita* y *el intertexto*; y en la cocina desde el *hacer*, *la secuencia de acciones* y *sus huellas*.

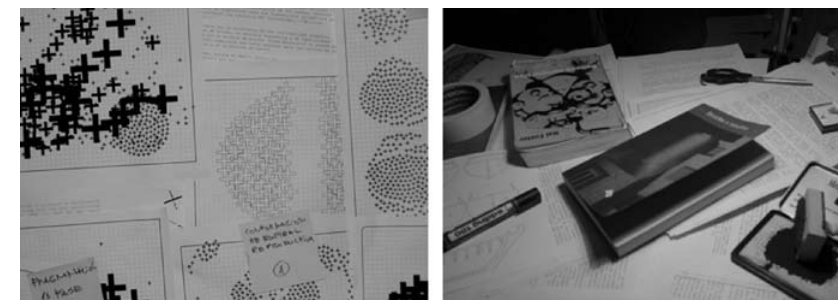
Entre los papeles del escritorio encontré los estudios de un proyecto artístico anterior de Bruno que ya conocía. Se trataba de un barco de juguete estilo *playmóvil*, típico de *piratas* del imaginario infantil, que en los estudios se encontraba como diseccionado, esquematizado en gráficos. En estos esquemas el barco se ubicaba en una red cuadriculada como en una *batalla naval*. En la sala de proyección volvemos a encontrar estos gráficos. La secuencia de imágenes, que pasan como *slides*, muestra el proceso de síntesis entre la figura de esa carabela infantil y el damero cuadrulado de la *batalla naval*.

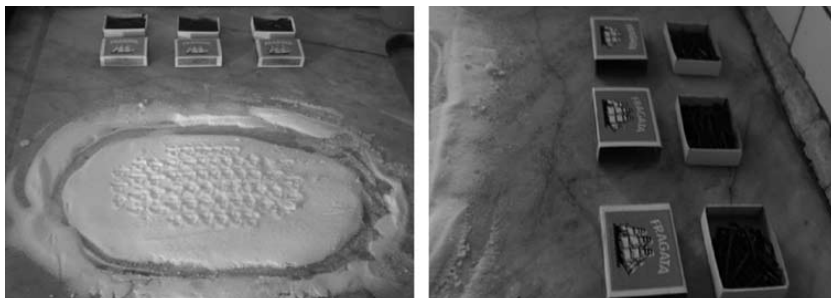
De esta trama se desprende, nuevamente, el motivo de la cruz. Esta genealogía de la cruz la liga a la esquematización del espacio, al establecimiento de coordenadas que estos juegos infantiles proponían.

Volvemos a la escena central del *living*. Al visitar este espacio, a un amigo se le ocurre la siguiente reflexión: las cruces señalan constantemente un *aquí-ahora* pero, al circular por el espacio, te vas dando cuenta que pueden ser también un *aquí-antes* o un *aquí-después*. La cruz señala constantemente una coordenada en el espacio que se desplaza en el tiempo y, a su vez, indica el gesto de esa marcación. Refiere a un lugar señalado y a la vez a la acción de señalar.

La *mutación* de este logo consiste en su desplazamiento, en la capacidad de trasladarse de un dispositivo a otro. De la pared al papel o a la pantalla, del texto a la imagen, de los objetos cotidianos al registro fotográfico, la cruz explora las fronteras y avanza en otros *territorios* como los misiles de la *batalla naval*. Esta capacidad de mutabilidad se pone en juego en el emplazamiento cotidiano. En cada ambiente de la casa

Logo mutante (detalle del escritorio)





la operación artística dialoga con las prácticas cotidianas: el *hacer* en la cocina, el *leer* en el escritorio. La operación artística en este caso es una *táctica*. Sobre un campo que le es ajeno desarrolla cierta *lectura* de las situaciones cotidianas que le permiten *inclinarse* a su favor. En los juegos de guerra, el T.E.G. por ejemplo, la *estrategia* refiere a las acciones que un bando realiza en el territorio que domina, en su propio lugar donde controla las situaciones. En cambio, las *tácticas* se realizan en el terreno adverso donde no se ejerce el control ni el dominio. La táctica siempre es un accionar transitorio y precario.

Lecturas, aclaraciones y links

Se puede acceder al registro visual, obtener más información y comentar este proyecto accediendo al blog homónimo: <http://proyectolamansion.blogspot.com>.

El registro fotográfico del proyecto fue amablemente cedido por Jorge Garay, Paula Preuss, Luciano Subirá, Eva Dolard, Gabriela Larrañaga y Bruno Rota. Agradezco las charlas previas y los comentarios sobre el borrador de este artículo a los integrantes del Proyecto *La Mansión*.

“La oposición es muy cómica”

El prestigioso semiólogo cuestiona los argumentos contra el proyecto oficial y asegura que es necesario buscar formas para “no callar”.

Federico Sierra | Crítica de la Argentina | 07.09.2009



Destino. Analista del lenguaje, Steimberg vive en el pasaje Del Signo, ornado de grafitis, en el barrio porteño de Palermo. (Foto: Diego Sandstede)

Fanático y coleccionista de historietas, a sus 72 años Oscar Steimberg conserva un fresquísimo sentido del humor capaz de desdramatizar los debates más intrincados. Referente de la semiología en la Argentina, vive —curiosamente— sobre el pasaje Del Signo, en el barrio de Palermo. Entre la actividad académica, la poesía y su trabajo de gestión en el IUNA, señala “el momento de crispación actual” y defiende al kirchnerismo en su impulso por la nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.